

На правах рукописи



**Асташенко Елена Васильевна**

**ФУНКЦИИ АЛЛЮЗИЙ В ТРИЛОГИИ  
АНДРЕЯ БЕЛОГО «МОСКВА»**

Специальность: 10.01.01 – русская литература

**АВТОРЕФЕРАТ**  
**диссертации на соискание ученой степени**  
**кандидата филологических наук**

Москва - 2009

Работа выполнена на кафедре русской и зарубежной литературы  
Филологического факультета Российского университета дружбы народов

**Научный руководитель:**

доктор филологических наук,  
профессор

**Минералова Ирина Георгиевна**

**Официальные оппоненты:**

доктор филологических наук,  
профессор

**Савченко Татьяна Константиновна**

*Государственный институт русского языка им. А.С. Пушкина*

кандидат филологических наук,  
доцент

**Васильев Сергей Анатольевич**

*Московский гуманитарный педагогический институт*

**Ведущая организация:**

**Литературный институт им. А.М. Горького**

Защита состоится 17 апреля 2009 года в 15-00 часов  
на заседании диссертационного совета Д 212.203.23  
при Российском университете дружбы народов по адресу:  
117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая, д. 6, ауд. 436.

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке Российского  
университета дружбы народов по адресу: 117198, г. Москва, ул. Миклухо-Маклая,  
д.6.

Автореферат размещен на сайте РУДН ([www.rudn.ru](http://www.rudn.ru))

Автореферат разослан 16 марта 2009 г.

Учёный секретарь диссертационного совета  
кандидат филологических наук, доцент



**А.Е. Базанова**

НАУЧНАЯ БИБЛИОТЕКА КГУ



0000547543

## ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Творческое наследие Андрея Белого долгое время находилось на периферии читательского и исследовательского интереса, но за последние 15-20 лет оно активно изучается с различных точек зрения: творческий путь Андрея Белого в контексте эпохи отражен в книгах А.В.Лаврова («Андрей Белый: разыскания и этюды», «Русские символисты: этюды и разыскания») и М.Л.Спивак («Андрей Белый — мистик и советский писатель»); «словарь поэта» изучен и систематизирован Н.А.Кожевниковой («Язык Андрея Белого»), ритмическое своеобразие его прозы исследовано Л.А.Новиковым («Стилистика орнаментальной прозы Андрея Белого»), Ю.Б.Орлицким, его поэзии посвящены труды М.Л.Гаспарова, К.В.Мочульского, И.В.Рогачевой, Н.Н.Скатова, над философским наследием Белого работали М.А.Маслин, Л.А.Сугай, К.Р.Попова, Э.И.Чистякова. Однако творчество Белого невозможно постичь вполне без изучения важнейшей особенности стиля его эпохи — «синтеза искусств»: «бесспорный контакт литературного начала с музыкальным»<sup>1</sup> у Белого продемонстрирован Л.Л. Гервер, Д.Е.Максимовым, И.Г.Минераловой, З.Г.Минц, живописное в его прозе и поэзии раскрывается в книгах И.Г.Минераловой, И.В.Рогачевой, Л.В.Усенко, драматургическое, театральное и кинематографическое — исследовано Т.Николеску, историософская проблематика — К.Р.Поповой. Традиционно уже ученые-филологи разносторонне изучают романы «Петербург» (Долгополов Л.К. «Андрей Белый и его роман «Петербург»»), «Серебряный голубь» (Богомолов Н.А. «Русская литература начала XX века и оккультизм. Исследования и материалы»), «Симфонии» (Минералова И.Г. «Русская литература серебряного века. Поэтика символизма», Гервер Л.Л. «Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века)» поэтические сборники (Усенко Л.В. «Импрессионизм в русской прозе начале XX века»).

Трилогия «Москва», которой посвящена данная работа, писалась Андреем Белым с сентября 1924 года до 1929 года, она задумывалась еще раньше как третья (после «Серебряного голубя» и «Петербурга») часть трилогии «Восток и Запад», возможно, ее замысел пересекался с замыслом романа «Невидимый град», на что указывают М.Л.Спивак и Л.К.Долгополов. Летом 1912 года А.Белый писал А.Блоку: «С «Петербургом» я измучился и дал себе слово надолго воздержаться от изображения отрицательных сторон жизни. В третьей части серии моей «Востока и Запада» буду изображать здоровые, возвышенные моменты «Жизни и Духа». Надоело копать в гадости». Невидимый град, по мнению, Л.К.Долгополова, «есть скрытая, таинственная, мистическая жизнь духа со своими откровениями и просветлениями». Не могли не отразиться в замысле «Москвы» идеи, высказанные ее автором еще в январе 1903 года в письме к Э.К.Меттнеру: «Москва — своего рода центр — верую. Мы еще

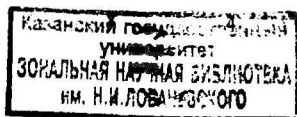
<sup>1</sup> Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. — М., 2003. С.5.

увидим кое-что. Еще будем удивляться радоваться или ужасаться, судя по тому с Ним или не с Ним будем. События не оставят нас в стороне... Все мы званы поддержать Славу Имени Его. Будем же проводниками света и свет в нас засветится, и тьма не наполнит нас... В Москве уже потому центр, что уж очень просится в сердце то, чему настанет когда-либо время осуществиться. В трилогии «Москва» и страшные пророчества (не случайно в этот же период Белый восклицал «Москва — ужас... романа «Москва» не написал бы...»), и мечта А.Белого обрели художественное воплощение, вбирающее исчерпаемую культуру человечества. Е.Е.Левкиевская указывает на связь с «Москвой» двух мифологизированных концептов — «града Китежа» и «Второго Вавилона».

Понимание «Москвы» Андрея Белого немыслимо без погружения и в структуру произведения, и в его внутреннюю форму. Выделение фабулы, которая едва ли не сводится к хронике фантастического босвика, дает лишь точку отсчета для постижения эпопеи. Двойной агент, шпион и нувориш Эдуард Эдуардович Мандро, происхождение которого — тайна, покрытая мраком, преследует профессора Московского Государственного Университета с целью завладеть его физико-математическим открытием и с его помощью создать лазерные орудия звездных войн. Профессор, обеспокоенный судьбой Вселенной, ни за какие деньги открытия не выдает. В отчаянии злодей зверски пытается профессора и оба сходят с ума от содеянного в жуткой гнетущей атмосфере Первой мировой войны и надвигающейся русской Октябрьской революции. Выясняется, что у шпиона Мандро психическое заболевание давно прогрессировало, что он был не то масоном, не то сектантом какой-то неведомой или вымышленной секты, гуру которой — некий inferнальный Доктор, живущий в Германии, но написавший трактат «Проблемы буддизма», возможно, alter-ego пизофреника Мандро.

Мандро, он же Домардэн, виновен не только в государственных, но и в уголовных преступлениях. Однако если бы автор поставил своей целью именно изображение событий, то это был бы другой автор и другая эпопея. Перед нами произведение величайшего экспериментатора в литературе, художника, пришедшего в русскую словесность с «Симфониями», с одной стороны, опатирующими новой формой, которая полемична по отношению к традиционной прозе, и одновременно указывающими на новые стилевые возможности словесности, предлагаемые музыкой.

А.П. Чехов утверждал, что художник един. то есть, что все составляющие художественной манеры уже содержатся в его ранних, может, даже «неловких» произведениях. Действительно, напряженная ассоциативность «симфоний» никуда не исчезает ни в «Петербурге», ни тем более в «Москве». Апробированные ранее приемы становятся доминантными и как нельзя лучше направляют читательскую мысль к постижению содержания эпопеи, содержания, которое открывается благодаря углублению в тонкости применяемого теоретиком символизма Андреем Белым художественного синтеза.





Новая эпоха потребовала описать чувствование современниками и предугаданного Вл. Соловьевым эсхатологического взрыва (революционные потрясения) и через него явившегося хаоса — и вовне, и внутри мира и человека — приемами, которые могли наиболее точно выразить, кажется, «несвыразимое». Такими приемами оказались для писателя-символиста разнообразные аллюзии. Если «Симфонии» — предощущение грядущего эсхатологического взрыва, который явит собой хаос, способный преобразоваться в высшую гармонию, космос, то «Москва» — уже сам «хаос», в котором предполагаем вектор его разрешения в грядущем.

Появление романа «Москва» вызвало множество противоречивых критических откликов. Ф.Степун, П.М.Бицилли, Б.Эйхенбаум, В.Жирмунский, Ж.Эльсберг, Вл.Ходасевич, А.Воронский, В.Шкловский обращались к характеристике эпопей. В настоящее время изучение этого сложного во всех отношениях произведения интенсивно продолжается.

Функции аллюзий (*от лат. allusio — намек* — скрытых... сопоставлений, отсылок к факту литературной, исторической, политической жизни либо к художественному произведению) — **объект** исследования в трилогии Андрея Белого «Москва» потому, что «художник творит не в «вакууме», и между индивидуальными стилями постоянно происходят «обменные процессы»<sup>1</sup>. Однако, пресклоняясь перед авторитетом А.А. Потебни, Белый «перетолковывает его концепцию в символистском духе, во многом модернизирует ее»<sup>2</sup>. Он пишет, в частности: «От лингвистики, грамматики и психологии словесных символов приходит Потебня к утверждению мистики самого слова». Так в «Москве» читателю открывается в обыденных действиях и событиях реализуемый вселенский взрыв, разрушивший все уровни миропорядка: социальный, идеологический, психофизический и даже природный. Ощущение революционного поля — это нахождение внутри взрыва, а значит, внутри хаоса, им созданного.

Единое стилевое поле российского культурного пространства 20-х годов роднит Андрея Белого с К.Вагиновым, А.Веселым, А.Серафимовичем, К.Фединым. Образ хаоса выписан ими по-своему, но **является точкой отсчета на пути к новой жизни**.

**Цель** настоящей работы — исследование «миметических процессов в индивидуальном стиле» и определение функций аллюзий в трилогии Андрея Белого «Москва», что позволит уточнить особенности творческой сверхзадачи прозы А.Белого.

**Актуальность** нашей работы вытекает из необходимости детального изучения стиля писателя, оказавшего мощное влияние на современников и потомков. Рассмотрение роли аллюзий позволит указать на те черты прозы, которые наследуются традицией А. Белого в русской и мировой литературе.

<sup>1</sup> Минералов Ю.И. Теория художественной словесности (поэтика и индивидуальность). — М., 1999. С. 353.

<sup>2</sup> Минералов Ю.И. Там же. С. 248.

**Новизна** исследования состоит в том, что

- функциональность аллюзий в трилогии «Москва» в истории русской литературы рассматривается впервые во всей полноте и всесторонности.
- определяются конкретные и типологические черты наличествующих в эпопее аллюзий.
- динамика усвоения — «присвоения» — «чужого слова» у А.Белого многогранна. Она касается как
- парафразирования общих черт и свойств эпопеи, способов формирования системы образов и развития линии отдельных персонажей,
- так и проявляется в мотивном пространстве произведения, функциональном использовании сходных с другими искусствами и даже науками приемов, их портретирование.
- С другой стороны, насыщение эпопейного пространства разнородными аллюзиями как нельзя лучше соответствует разрешению сверхзадачи «Москвы» — выписать постижение Хаоса, порожденного известными событиями 10-х гг. XX века и начала становления космоса, гармонизации мира в его микро — и макропределах.

**Практическая значимость** исследования такова: его результаты могут быть использованы в систематическом курсе истории русской литературы, в курсах по выбору по проблемам поэтики и стиля, а также как специализация по проблемам художественного синтеза, философским (аксиологическим) вопросам литературного наследия в России.

**Предмет исследования:** трилогия А.Белого «Москва».

**Объект исследования:** аллюзии в названном произведении А.Белого в сопоставлении с приемами постижения Хаоса другими прозаиками — современниками писателя, такими, как К. Вагинов, К. Федин, А. Толстой, др.

**Методологическую базу** исследования составили труды А.А. Потебни, А.Ф. Лосева, А.Белого, а также ученых, наследующих традиции названных филологов сегодня; нами использовались сопоставительный, сравнительно-типологический, историко-функциональный методы, позволяющие эффективно решать поставленные литературоведческие задачи.

**Объем** диссертации 170 страниц. Библиография насчитывает 180 наименований.

**Результаты исследования** апробированы в выступлениях на научных конференциях в МПГУ, Елецком ГУ, в четырех публикациях («Функции аллюзий в романе А.Белого «Москва»», «Образ джаза в романе А.Белого «Москва»», «Роль аллюзий на картины Энсора и Брейгеля в трилогии А.Белого «Москва»»), в том числе в издании ВАК («Функция аллюзий в трилогии А.Белого «Москва»»).

В первой главе диссертации *«Типология аллюзий, формирующих образ хаоса в трилогии Андрея Белого «Москва»»*, разделенной на 11 параграфов, мы исследуем разнообразные аллюзии, формирующие образ хаоса как метaprостранство романа, как принципиально новую форму, в которой сюжетно-событийный план лишь «сгустки» тривиальных, даже

штампованных, узнаваемых сюжетов для нанизывания на них ассоциаций, которые и дают представление не столько об объективном видении города и мира, сколько о «впечатлениях» автора и его героев, создающих мистифицированное и мифологизированное пространство мировидения современников.

«Серебряный век» русской культуры знал множество трактовок понятия хаос и его художественных воплощений. Современник А.Белого В.Н. Ильин, русский православный богослов, историк культуры, философ, литературный и музыкальный критик, пишет: «Есть хаос и хаос. Хаос первого рода – это «земля неустроенная»... хаос творческий и творимый... готовый стать космосом под воздействием слова Божия... Но есть хаос и второго рода: это «горький хаос» разрушения, смерти, гибели. Этот хаос обращен первому и связан с противлением воле Творца, воле Божией... Характерное свойство этого хаоса есть то, что он возникает всякий раз, когда тварь отвращается от творца в силу дарованной ей ... свободы, но видит перед собой зияющую пустоту, наполненную небытийственными призраками, и, одержимая темными влечениями к гибели, стремится в эту пустоту». «Хаос второго рода» — порождение греха. А.Белый отчаивался, видя хаос погрязшего в грехах, разрушающегося мира, но мечтал о претворении в космос хаоса неустроенности. Говоря о Хаосе в литературном континууме, мы используем это понятие как метафору одной из наиболее универсальных моделей построения художественного образа мира. В трилогии А.Белого образу хаоса соответствуют образы войны, «демонизированного» урбанизма<sup>1</sup>, маскарада, греха, ада, тьмы (мрака, бездны), «ничто абсолютного», энтропии, впрочем, Андрей Белый найдет свое собственное образное воплощение названных феноменов и категорий, равно как это сделает по-своему его современник К.Федин в романе «Города и годы» (1922-1924). На сей раз образу хаоса в момент эсхатологического взрыва также будет соположен образ войны как распри в цивилизации, и в каждом отдельном взятом человеке, и «изломанность маскарадной игры», и разрушенность идеалов и идиллий, запечатленных и настоящими пейзажами и их художественными аналогиями, которые должны быть и будут уничтожены, ибо век пытается жить едва ли не с нового сотворения мира. Особенно важно сопоставление функции аллюзий в «Москве» Андрея Белого с функцией аллюзий в романах К. Вагинова «Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонова». Романы эти рождаются надеждой *освоить хаос времени* — биологического, социального, психического — в одно время. «Москва», судя, например, по письму Иванова-Разумника Белому, написана в сентябре 1924 года, но она росла и редактировалась до 1929 года, главы романа «Козлиная песнь» опубликованы в 1927 году, полностью роман вышел в 1928, а в 1929 выпущен роман «Труды и дни Свистонова». И Вагинов, и Белый «парк раньше поля увидели, безрукую Венеру прежде загорелой крестьянки», поэтому мировая культура,

<sup>1</sup> Левинг Ю. Вокзал–Гараж–Ангар. Владимир Набоков и поэтика русского урбанизма. — СПб. 2004. С.88.

заложенная даже в их подсознании, проявляется в неисчерпаемой аллюзивности их творчества.

Однако функции аллюзий у *безумного рыцаря света* Белого и *печального Харона* Вагинова противоположны. Вагинов, как и любимые его герои, коллекционирует обломки культур и останки носителей культуры. Петербург в «Козлиной песне» часто представлен разрушающимися или эфирными в свете луны дворцами, колоннами, скульптурами: *«Среди разрушающихся домов он прощается со своими друзьями. Вот другой неподвижно лежит на земле»*. В предисловии к роману «Козлиная песнь» автор заявляет о себе, что он по профессии гробовщик: «И любит он своих покойников, и ходит за ними еще при жизни, и ручки им жмет, и заговаривает, и исподволь доски заготавливает, гвоздики закупает, кружев по случаю достает». Так, автор переносит родных, друзей, культуру и быт из жуткого хаоса разрушения в замкнутый, точно гроб, абсолютно одинокий, но потому защищенный от бешеного революционного времени текст — мир нереальный, несуществующий — в иллюзорное инобытие: «Наконец Свистонов почувствовал, что *окончательно заперт в своем романе...* Таким образом он целиком перешел в свое произведение», — завершает К.Вагинов роман «Труды и дни Свистонова». Обретет ли произведение, в которое вложена не одна поэтическая душа, жизнь вечную, преобразит ли оно вселенную? Печально отвечает Константин Вагинов устами своего героя, «отрезвленного от алкоголя, любви, сумасшествия», в Серебряный век часто именуемых *дионисийством*: «... поэт должен, во что бы то ни стало, Орфеем спуститься во ад, хотя бы искусственный, зачаровать его и вернуться с *Зеридикой — искусством, и ... как Орфей, он обречен обернуться и увидеть, как милый призрак исчезает*».

Андрей Белый всем своим творчеством и даже жизнью пытался бороться с тьмой отчаяния, безверия, демонизма, принятия или воспевания тьмы, преодоления бездны световым полетом он не просал никому, даже учителям, Н.Гоголю, Фр.Ницше, В.Брюсову, Д.Мережковскому, даже друзьям — А.Блоку, С.Соловьеву, тем более мистическим анархистам, включая Вяч.Иванова, подменившего, по мнению Белого, истинное богослужение — театральной лжемистерией, а Христа — неким Дионисом, который не имеет определенного содержания. По вере в торжество высших светлых сил роман можно сравнить с романом К.Федина «Города и годы», в котором профессор скажет *«самое важное» — скажет о мистической вечной жизни культуры человеческой: «Я, изучая историю, не мог обнаружить, чтобы какая-нибудь идея бесследно исчезала под развалинами академии, города или государства...»*. «СобираТЕЛЬСТВО Вагинова возникает из стремления противостоять всеобщей энтропии, приватным образом приостановить или не заметить глобальное наступление хаоса — трогательная попытка человека создать свой маленький разумный мир, где все в порядке, все понятно, послушно и разложено по полочкам»<sup>1</sup>. *Синтез* Андрея Белого, до последней

<sup>1</sup> Герасимова А. Труды и дни Константина Вагинова // Вагинов К.К.. Романы. Стихотворения и поэмы. — М., 2008.

секунды верившего в белую магию житнетворчества, *призван преобразить вселенную вечной магической музыкой слов*. Даже в юности Белый не соблазнился декадансом с его чародейными иллюзорными мирами: в статье о творчестве Сологуба Белый утверждает, что замкнутые миры рассыпаются в прах, что необходим вселенский синтез.

«Лик хаоса, сошедшего в мир» (А.Белый), первоначально ... питал романтическую героиню старших символистов... отпугивал младосимволистов, чаявших мгновенного и радостного преображения мира»<sup>1</sup>. «Для А. Белого, — пишет Н.Бердяев, — характерно, что у него всегда начинается кружение слов и созвучий и в этом вихре словосочетаний распыляется бытие, сметаются все грани». Замечание это принципиально важно, так как позволяет увидеть, как «концепция» мира, принятая символизмом в плане декларативном, в художественном произведении *обрастает* образной плотью.

Трилогия «Москва» переполнена аллюзиями на произведения, в которых *все смешалось, точно все с корней соскочили, точно пол из-под ног у всех выскользнул*. «Москва, какой она предстает в книгах Белого, — это воплощенная *хаотичность*, живая беспорядочность, вольный разброс. Ключ к трилогии «Москва» не эпопейный, не величественный и не героический, а *антиэпопейный*, дается образ взрыва миров, прообраз атомной катастрофы, — разрыва времен и пространств. В романе о Москве эпохи войны и революции символически воссоздается дух всеобщего разброда, «разрыва», разъединения»<sup>2</sup>. Всеобъемлющий образ города, погрязшего в грехе, связывается Белым с *лейтмотивом* Ивана и Смердякова в «Братьях Карамазовых»: «*гадины ели друг друга; в начале двадцатого века история разглотилась: стала она Арахнеей*». В.А.Мескин в книге «Кризис сознания и трагическое в русской прозе конца XIX — начала XX века» пишет, что «мистико-апокалиптические, эсхатологические настроения Андрея Белого, выраженные в поэзии и прозе, имеют определенную связь с развитием современной ему естественнонаучной мысли... синтез высокой научной и художественной интуиции помогли Белому едва ли не первому осознать значение искусственного расщепления атома».

На пути становления гармонии и света необходимо преодоление маскарадности и масочности, неестественности, наигранныости, о которых так выразительно писали деятели Серебряного века в начале 10-х годов. Доминантный конфликт пошлого и Человеческого, «быть и казаться» в трилогии Андрея Белого достиг своего «взрывного» состояния, мир действительно взорван: ни в жизнь, ни в смерть играть далее невозможно и даже преступно. Так мыслит символист Андрей Белый и тривиальный образно-символический план «маски» и «куклы» насыщает теми динамическими значениями, которые он приобретает благодаря открытиям хронотопа кинематографа, с одной стороны, а с другой, — благодаря использованию

<sup>1</sup> Минц З.Г. Поэтика русского символизма. — СПб. 2004. С. 210.

<sup>2</sup> Колобаева Л.А. Парадоксы судьбы: «Москва» Андрея Белого как антиэпопея // Андрей Белый. Публикации. Исследования. — М., 2002. С. 267–269.

аллюзий живописных, но с выраженными динамическими чертами, которые наличествуют в живописи Ф.Гойи, например.

Так, образ анатомического театра и балагана с ожившими мертвецами, отсылающий к немецким экспрессионистским фильмам ужаса появляется у многих писателей Серебряного века, например, у А.Чаянова в московских романтических повестях, в 1924 году в романе «Города и годы» у К.Федина. *Марионеточная, кукольная механистичность живых и движение мертвых*, изображаемые романтиками Э.Т.А.Гофманом, Ахимом фон Арнимом («Изабелла Египетская», 1812), так называемым «черным романтиком» Г.Майринком («Голем», 1915) жутко действуют на воображение, Пауль Вегенер не раз прибегает в своих фильмах к этому же присму («Голем: как он пришел в мир», 1920). Герои Федина Курт Ван и Андрей Старцов видят в анатомическом театре «среди сонма нерожденных душ»<sup>1</sup> консервированную «голову знаменитого убийцы Карла Эберсокса, героя последней публичной казни в Нюрнберге». Впоследствии герои встретят эту зловещую голову среди сотни других, превращенных в чучела, задействованных в балаганных игрищах: «Перед невысоким балаганом стоял густой гогот. На расстоянии восьми-девяти шагов от барьера, насаженные на железные прутья торчали всклокоченные, избитые человеческие головы казненных преступников превратила в чучела гневная рука балаганщика. Игра была очень несложной. Надо было попасть в голову большим мечом. Голова Карла Эберсокса тупо вперяла свой карий безумный взор в гогочущую потную толпу». Мордан»-Мандро — голова на ногах: *головак балаганный — «с минеральным лицом заводной, механической куклы паноптикума»* зверски истерзанный, будет втиснут в мешок, так что гибель безумного короля шпионов, убийцы и насильника в романе Белого, как и в романе Федина, будет напоминать балаганные игрища, inferнальные по сути: «Перетарашенный мешок, как *громоздкая желтая рожа*, без глаз и без носа, без рук и без ног; видно: рвали, царапаясь, пальцы, за ткань ухватившиеся; и ходили от этого складки, слагая морщины, слагая поганно ослабленный рот: до ушей (без ушей); и он — дергался. Немо хохочущий желтый мешок... *чесал балаганную пляска* в толпе... с риском пасть меж перилами в пропасть. Здесь, без сомнения, есть отсылка и к знаменитой картине «Похороны сардинки» (1815-20) Ф.Гойи, культивированного Серебряным веком.

А. Белый стремится не только продемонстрировать кризисность всех сфер человеческой деятельности и духовно-душевного проявления их в эпоху эсхатологического взрыва, который запечатлен «Москвой», он осознает свою художническую и гражданскую сверхзадачу в том, чтобы указать возможные пути выхода из него. При этом перед современниками А.Белого, изуверившимися абсолютно во всем, что изначально человечество считало основой бытия, сам писатель так много экспериментировавший и в филологии, и в философии, и в эстетике, и в собственно художественном творчестве дает,

<sup>1</sup> Ср.: подобный образ в пьесе Метерлинка «Синяя птица» (1905), на картине П.Кузнецова «Голубой фонтан» (1905).

кажется, два возможных пути выхода и это выход будет им обозначен *«Образами прогресса и света в трилогии»*, именно они позволяют увидеть научно-позитивистское и духовно-правственное начала в душевном строе персонажей и города в целом.

*Преображение действительности, осуществляемое любовью к людям и проповедью добра, А.Белый сделает и смыслом жизни главного героя своей трилогии Ивана Ивановича Коробкина. В трилогии «Москва» мечтой Коробкина становится спасение души своего сумасшедшего палача Мандро (и его неприкаянной дочери): профессор является злодеем Мандро во сне, а затем и наяву, освещая светом истины тьму его погрязшей в грехах и разврате жизни, пробуждая (тема пробуждения — основная в «Пробуде», первоначальной редакции «Масок») совесть и сострадание в духовно спящем герое. Согласно чтимому А.Белым «Пятому Евангелию» Р.Штейнера, «пробуд» происходит в момент сошествия Святого Духа. Проспавшие Голгофу, смерть Христа, воскресение, встречи с Воскресшим и вознесение, апостолы «Пятого Евангелия» «разбужены первозданной силой любви, которая наполняет и согревает вселенную, точно эта первозданная сила любви погрузилась в душу каждого из них» (Р.Штейнер). «Символы лестницы, восходящих ступеней, радуги, воздушной дороги, моста, горного восхождения, полета... взаимозаменяемы и универсальны. В них заложена идея синтеза «гармонии неба» и «хаоса жизни», как двунаправленного процесса. Но в 1900-е гг. в модерне преобладает лежащий в основе философской картины мира мотив восхождения, устремленности ввысь»<sup>1</sup>. «Процесс восхождения, вслед за учением Вл.Соловьева представляет собой и космический путь повышения бытия, который реализуется как становление мировой самосознающей души (вот аспект, где филогенез, по идее, находится или должен находиться в гармонии с онтогенезом и микрокосм — с макрокосмом). Следуя этой идее и **опираясь на монадологию Н.В.Бугаева**, Белый строит иерархическую лестницу восхождений мирового духа—интеллекта—души в их монадных формах. Ступени этих восхождений предстают и как периоды истории культуры, и как ступени индивидуального познавательного процесса, и как ступени «коллективного» самосознания (Космического сознания Мировой Души), и как ступени индивидуального познавательного процесса и формирования индивидуального сознания, которое никогда не может быть исключительно индивидуальным»<sup>2</sup>.*

Таким образом, можно утверждать, что используемые А.Белым аллюзии призваны создать многомерный, многогранный образ (образы) персонажей, указать на почти одновременное присутствие (наличие в них) диаметрально-противоположных, в буквальном смысле «душераздирающих противоречий», с одной стороны, а с другой, указать на некоторые доминантные черты,

<sup>1</sup> Пустыгина Н. Тезисы I Всесоюзной конференции «Творчество А.А. Блока и русская культура XX века». — Тарту, 1995.

<sup>2</sup> Силард Л. О символах восхождения у Андрея Белого // Андрей Белый в изменяющемся мире: к 125-летию со дня рождения. — М., 2008.



проявляющиеся в них как «наследуемые», а не взятые ниоткуда и направленные в никуда. «Священная русская литература» даже в таких, кажется, уродливых, какофонических формах наследуется, да и русская культура с ее идеалами «взорваны» новой эпохой, мучительно постигающей новые только еще, может быть, открывающиеся пути.

**Вторая глава диссертации «Аллюзии, подтверждающие путь к становлению гармонии»** открывается параграфом, посвященным **«Театральному в трилогии»**. Театральность оказывается для А.Белого актуальной потому, что символистам в 10-е годы театр представлялся, с одной стороны, возможностью осуществления искомого синтеза, «высшего синтеза» на пути к гармонии. Театральность эта отчасти рифмуется с маскарадностью, частью – противопоставлена ей, поскольку опирается не на карнавал, а на вертеп.

Содержание вертепной комедии всегда одинаково: представляли мистерию Рождества. После вражды inferнальных персонажей, поднимаемых публикой на смех, являются Ангелы и преклоняются перед яслями Иисуса при пении:

Народился наш спаситель,  
Всего мира искупитель.  
Пойте, воспойте  
Лики, во веки  
Торжествуйте, ликуйте  
Воспевайте, играйте!  
**Отец будущего века**  
**Пришел спасти человека!**

Таким образом, постановочная мистерия противопоставлена лжемистерии, например, юбилею профессора, и предвосхищает мистерию истинную, связанную с рождением «Отца будущего века» в Коробкине-отце, а не в коробке вертепа:

*И возникнет все новое.*

В образе рассказчика тоже претворен хаос внутреннего и внешнего, в нем можно угадать лицедейство бездны и стремление преодолеть его приятием зла на себя (*«юрдит словами с болезненным, строгим лицом»*) что, кажется, зеркально отражено и в образе главного героя, который уподобляется *христианскому образу юродивого, взявшего на себя все зло и всю скорбь мира, своеобразно уподобившись Христу.*

Мистерияльность трилогии Белого включает и *соловьевскую идею синтеза добра и красоты в Софии, вернувшейся спасти землю*, утверждается писателем в лирическом отступлении: *«Нельзя было прямо понять: красота от добра или добро красотой рождалось; но то и другое — путем становилось: путем фельдшерницы».*

Важно, что эпиграфом и лейтмотивом «Москвы» становится ломоносовская «бездна», характерная для просветительской естественнонаучной философской пасторали, размышляющей о чередованиях рождений космоса из хаоса и всеразрушений, забывшая о золотом веке буколки. Белый в отличие от *деистов и пантеистов* времен Ломоносова воспринимает «бездну» и в



апокалипсическом контексте как порождающее чудовище. Бездна сопровождает как механическую псевдопасторальную игрушку alter ego демонической Лизаши, не ведавшей о золотом веке, так и живую солнечную Серафиму. Белый к тому же называет Серафиму мистериальной «Прозерпиной», воскресающей из мрака Аида, символизирующей возрождение жизни, напоминающая картину 1874 года художника-символиста Россетти. «Яд врубелевской зелено-лиловой сирени», отмеченный Белым в поэзии Блока, Демон Печали, «Ночная фиалка» участвуют в создании образа героини: «Серафима в сиренево-сером своем пальтеце, в разлетевшейся шали, кисейно-сиреневой, пляшущей в перемельканиях листьев». Серафима представлена то в «рафаэлевском свете», то «в коричневой мраке Рембранта», воплощенная не может не иметь тени.

**Образ тонущей, уходящей во тьму** (тьма и вода изоморфны, по Белому, ср. интерпретацию Белым образа воды в поэзии Блока) из-за измены божеству Атлантиды, где протекал золотой век человечества, впервые описанной у Платона и мистически истолкованный Е.П.Блаватской, сопровождает и Мандро: «второй в Мандро, провалившийся в тысячелетиях точно с самой Атлантидой на дно океана». Однако если «лейтмотивом романа «Серебряный голубь» А.Белого было влечение к природе и счастью, уже недоступному»<sup>1</sup>, то в трилогии «Москва» Белый требует от героев высочайшей жертвенности ради грядущего преображения мира, а не тоски по первобытному беззаботному существованию.

Особую роль А. Белый отводит музыкальным цитатам, музыкальным аллюзиям вообще, ибо в иерархии искусств, ведущих к гармонии, музыка символистами считалась вершинным. Таким образом, логика пути к искомому свету такова, что автор и его герой прозревают его через разоблачение масочности, маскарадности, лицедейства и восходят к музыкально-поэтическому духовно-эфирному гармоническому космическому пространству. Образ Святого Георгия, образ Руси, оберегаемой Казанской Божьей Матерью от иноземного удара, образ дороги, символизирующие путь воскрешения, «смертью смерть поправ», объединяет Белый, изобразив Казанский вокзал с барельефом Георгия Победоносца: «Коробкин согласился бы, если б кто-нибудь мог доказать бытие после смерти, пойти прямо в искло... отмучиться за тасканием поезда Казанской дороги; так думая, мерно шагал по платформе». В самом финале эсхатологической трилогии Белого появляется аллюзия на Апокалипсис: «И сказал Сидящий на престоле: се, творю все новое» (38; Откр. 21; 3, 5).

— Пусть всякий оставит свой дом, свою жизнь, свое солнце: нет собственности у сознания; «я» эту собственность — сбросило!

...стены тюрем — вселенных — падут!

И возникнет все новое.

<sup>1</sup> Шайтанов И.О. Мыслящая муза. — М., 1989. С.56.

Музыка — «одна из доминант нового мифотворчества»<sup>1</sup> А.Белого — здесь литургическая: появляется противопоставленное мотивам инструментальной игры пение как высшее проявление музыкального. Музыка становится провозвестницей и воскрешения Мандро. «Романс композитора Глинки» «Сомнение» доносится до злодея еще до спасительного сна, в котором профессор, явленный в образе святого Георгия, погружается в ад. Подробный анализ музыкальных произведений композиторов-классиков и модернистов в динамике художественного пространства эпопеи рассматривается в названной главе также. В романсе, доносящемся до Мандро, — предвестие борьбы в нем светлого и темного начала. Конфликт содержится как в тексте, так и в музыке романса, а также между словесным и музыкальным содержанием. В эротическом («жарко сольются уста») и галантно-любезном тексте Н.Кукольника вдруг появляется церковнославянская лексика и постоянный у Белого мистериальный мотив смерти и воскресения в новой жизни: «Я плачу, я стражду,/ Душа истомилась в разлуке.../ И страстно, и жарко забьется воскресшее сердце...» В «Истории и теории русской духовной музыки» в главе «XIX век. Древняя церковнопевческая традиция сквозь призму русской музыкальной классической школы» о М.Глинке говорится как о композиторе, обращающемся к гармонизации церковных напевов. Элементы речитатива в мелодии, церковные лады (тоны) и особенно уменьшенная квинта с разрешением в музыке романса обращают к покаянному канону Св. Андрея Критского, положенного на музыку Д.Бортнянским, «Свете Тихий» которого «старательный хор выводил ... в коричневой церкви» в трилогии «Москва»: «Душе моя, душе моя, восстани, что спиши? Конец приближается и имаша смутится: воспрями, убо да пощадит тя Христос Бог, везде Сый и вся исполняй».

В окончательной редакции трилогии главное стремление — стремление к «пробуждению души», погрязшей в обезбоженном хаосе, стремление к божественной гармонии, к космосу, которое заложено даже в «мертвой» душе.

Подводя итоги нашего исследования, следует напомнить, что трилогия Андрея Белого — уникальное явление своей эпохи, сложное экспериментаторское произведение, с одной стороны, а с другой — отражает свою эпоху с «завидной» для философов, культурологов и филологов точностью. Без сомнения, художественные открытия Андрея Белого соположены художественным открытиям таких его современников, как Федин («Города и годы»), Вагинов («Козлиная песнь», «Труды и дни Свистонов»), Мандельштам («Египетская марка») и др. Открытия эти смогли состояться только благодаря тому, что историко-культурная и общехудожественная осведомленность этих писателей выразилась в эффективном использовании разнообразных и разнородных аллюзий.

Так аллюзии в трилогии Андрея Белого "Москва" полифункциональны. «... за пределами стройной и понятной внешней жизни кроется страшная бездна

<sup>1</sup> Гервер Л.Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов (первые десятилетия XX века). — М., 2001. С.220.

и черный хаос, который вот-вот прорвется наружу и уничтожит зыбкое строение нашей жизни и нашего сознания... Мир разделен на две неравные части: одна — та, что окружает нас видимой оформленностью и стройностью, другая же есть бесформенное, сплошное, мятущееся множество, содержащее в себе неизъяснимые ужасы и постоянно прорывающее видимый мир... пространственно-временные установления сознания»<sup>1</sup>. В трилогии Белого мы изучим процесс обрастания понятия хаоса, как абстрактной конструкции, образной плотью и попытаемся выявить его новые качественные.

Стремление А.Белого к соразмерности, органичности, уместности всех форм, элементов, штрихов, в том числе в использовании аллюзий в трилогии «Москва», к внутренней гармоничности, которая предполагает наличие некоего высшего сознания как диалектической противоположности хаосу (=небытию) реализуется структурированием этих самых аллюзий и формированием из «хаоса» новой духовно-культурной «упорядоченности». Говорить о гармонизирующем начале трилогии «Москва» можно, отбросив расхожие мерки «стройности» прозаического произведения, так, как А.Ф.Лосев пишет о пути музыки: «Даже там, где музыка оформляется и вызывает стройный душевный порыв, она обладает каким-то особым, непознавательным оформлением... на первом же плане качество и его абсолютная сущность... музыка не насквозь хаотична. Она возвещает хаос накануне преображения. Это простой вывод из того чувства метафизического утешения, которое дает душе даже самая трагическая музыка».

**В заключении** диссертации делаются выводы, структурируется весь материал аллюзий. Своеобразие использования аллюзий писателем-символистом обусловлено и «идеологическими особенностями» (А.Ф. Лосев) символизма, и конкретными творческими задачами эпохи. Их использование, как мы убедились, носит *тотальный характер*. Только прибегнув к разнообразному многоплановому цитированию, «переложению» и преображению «чужого слова» можно было создать образ «взорванного мира», разрушенной его иерархичности и упорядоченности. Итак, аллюзии функционируют в эпопее «Москва» следующим образом.

- Участвуют в создании системы образов (семантика имен героев, например. Коробкин аккумулирует живописную *брейгевскую*, театральную *балаганную* и литературную *толстовскую* традицию — Каренин (от фр.carré — квадрат) и Коробкин (от хаотично пересекающихся деформированных квадратов, отличающийся от своего предшественника, как свклидова геометрия, где параллельные не пересекаются, от геометрии изломанных пространств, выгнутых и вогнутых, например, Н.И.Лобачевского и Г.Ф.Б.Римана).

- Одна из вечных категорий — категория хаоса обрастает образной плотью аллюзий (например, на *энтропию* или *маскарад*) и формирует внутреннюю форму трилогии.

<sup>1</sup> Лосев А.Ф. Форма. Стиль. Выражение. — М., 1995. С. 316-317.

• Все уровни романа синтезируются в символе пути как «становления» (А.Ф.Лосев): Андрей Белый с помощью аллюзий сопоставляет движение своего героя с путем Святого Георгия, Михаила Архангела, Иисуса Христа.

Культивируемая Серебряным веком идея жизни человеческой как пути между дьяволом и Богом, искушением и Промыслом, по-своему (в противовес «Огненному ангелу» В.Брюсова, например) воплощена в становлении из хаоса в космос, гармонию.

В трилогии «Москва» и страшные пророчества, и мечта А.Белого обрели художественное воплощение, вбирающее неисчерпаемую культуру человечества. Войны, революции, НТР воспринимались современниками не просто как социальные, а как универсальные события. В музыке разрушающегося «старого мира» А.Белый, как и А.Блок в статье «Интеллигенция и революция», поэме «Двенадцать», расслышал предвестие новой жизни.

В статье «Символизм как миропонимание» А.Белый пишет, что в катастрофический, важнейший для всего человечества час «символисты осязают что-то новое ... в старом», поэтому чтобы верно изобразить как «реалистический» символист<sup>1</sup> и преобразить как «младосимволист»<sup>2</sup> мир, Белый стремится к конденсации в трилогии «Москва» сложнейших семантических и ассоциативных наслоений, возникавших и функционировавших в истории литературы, истории культуры.

«В эпоху модерн осуществить жизнестроительное предназначение искусства считалось возможным лишь с помощью единения разных искусств»<sup>3</sup>, поэтому в трилогии А.Белый стилизует словесно-литературный текст

- под музыку — Б.Бартока, К.Дебюсси, М.Равеля, А.Шёнберга, джаз,
- танцы (например, пасторали, менуэты, польки, мазурки, галопы, канкань),
- под графику,
- под архитектуру<sup>4</sup>;
- парафразирует художественные (Н.Гоголя, Ф.Достоевского, Л.Н.Толстого, Г.Ибсена, М.Метерлинка),
- философские (Р.Штейнера, Ф.Ницше, М.Штирнера, О.Шпенглера),
- религиозные (Библию),

<sup>1</sup> Минералова И.Г. Русская литература серебряного века. Поэтика символизма. — М., 2003. С.10.

<sup>2</sup> Минц З.Г. Поэтика русского символизма. — СПб., 2004. С.210.

<sup>3</sup> Кириченко Е.И. Эстетические утопии «серебряного века» в России. // Художественные модели мироздания. — М., 1999. С.10.

<sup>4</sup> Имеется в виду образ ступеней, создаваемый строфикой трилогии и также участвующий в создании ее философско-художественной системы; в статье «О субъективном и объективном» (1906) Белый пишет: «Путь к богочеловечеству, подразумевающий достижение внутренней гармонии личности (микрокосма), должны пройти все люди по ряду ступеней, по лестнице, протянутой от земли к небу».

- оккультные (*Е. Блаватскую*),
- мифологические («*Авесту*») тексты,
- а также шедевры архитектуры (*например, Третьяковскую галерею, здание Казанского вокзала*),
- скульптуры (*Праксителя*),
- живописи (*П. Брейгеля, Дж. Энсора*) и
- кинематографии (*фильмы Дзиги Вертова, немецкие экспрессионистские фильмы ужаса «Доктор Калигари», «Вампир», «Кабинет восковых фигур», «Дворец привидений»*).

Писатель усложняет *хронотоп* трилогии в соответствии с новейшими математическими (*Н. Абеля, Н. Бугаева, К. Гаусса, Г. Минковского*) и естественнонаучными (*Э. Галуа, Г. Лоренца, Дж. Максвелла, К. Циолковского, Л. Эйлера, А. Эйнштейна*) представлениями о времени и пространстве.

Все аллюзии трилогии слагаются в трагическую музыку хаоса, в которой однако слышится грядущее преображение. В результате исследования мы приходим к выводу, что в основе авторского замысла Андрея Белого лежит путь от хаоса к динамическому равновесию, к становлению гармонии, проявляющийся на всех уровнях художественной системы трилогии "Москва".

**Основные положения диссертации изложены в следующих публикациях:**

*Астащенко Е.В.* Образ джаза в романе Андрея Белого «Москва» // Синтез в русской и мировой художественной культуре. – М., 2005. С.44-45.

*Астащенко Е.В.* Роль аллюзий на картины Энсора и Брейгеля в трилогии Андрея Белого «Москва» // Научные труды молодых ученых филологов. – М., 2006. С 74-77.

*Астащенко Е.В.* Функции аллюзий в романе Андрея Белого «Москва» // Филологическая наука в XXI веке: взгляд молодых. – М.-Ярославль, 2004. С.156-162.

*Астащенко Е.В.* Функция аллюзий в трилогии Андрея Белого «Москва» // Вестник Бурятского государственного университета. – Улан-Удэ, 2008. С. 165-170.

**Асташенко Елена Васильевна (Россия)**

**Функции аллюзий в трилогии Андрея Белого «Москва»**

Диссертационная работа посвящена изучению связи литературы и архитектуры, скульптуры, живописи, музыки, а также философии, физики, математики. Всевозможные разноплановые аллюзии в трилогии Андрея Белого «Москва» объединены общей целью — представить путь от хаоса к гармонии.

**Astashchenko Elena. V. (Russia)**

**The function of allusions in the trilogy «Moskva» by Andrey Bely**

In the thesis it is researched the special features of symbolic picturesqueness of the trilogy of Andrey Bely «Moskva». The special features are based on Bely's connection literature and art treasure in the trilogy «Moskva» by Andrey Bely. The function of architectural, pictorial, music and others allusions in the trilogy «Moskva» is Bely's creation of the way from chaos to harmony.

Подписано в печать: 12.03.2009

Заказ № 1705 Тираж - 100 экз.

Печать трафаретная.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

[www.autoreferat.ru](http://www.autoreferat.ru)

